

Arte comunitario: criterios para su definición

Mariana Nardone*

Resumen

Este artículo revisa el término “arte comunitario” (*community arts*). En primer lugar se hace un breve recorrido histórico a nivel internacional, en tanto es un término surgido principalmente en diferentes países angloparlantes y utilizado para describir prácticas artísticas de naturaleza grupal, que implican la participación en un proceso creativo y su desarrollo en la comunidad. Se presentan sus antecedentes, definiciones, impactos y metodología aplicadas. Del mismo modo, se presenta una revisión bibliográfica en base a la literatura en español, en tanto se entiende que esta noción no puede comprenderse exclusivamente desde tal perspectiva para estudios alejados de aquellos ámbitos; aquí se intenta analizarlo dentro de la complejidad latinoamericana frente a la herencia anglosajona del término. El fin último es conocer si este término es aplicable en el ámbito local y cuál es el grado de avance en la investigación académica sobre el arte comunitario en estos contextos.

Palabras claves: Arte comunitario; Comunidad

Abstract

* mariana.nardone@usal.edu.ar

Trabajo desarrollado en el marco de la Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales. Recibe el apoyo del sistema de becas de FLACSO-Argentina y del CONICET, con sede en el Instituto de Investigación en Ciencias Sociales (IDICSO-USAL).

MIRÍADA. Año 3, No. 6 (2010) p. 47-91

© Universidad del Salvador. Facultad de Ciencias Sociales. Instituto de Investigaciones en Ciencias Sociales (IDICSO), ISSN: 1851-9431

This work develops of a theoretical reflection of community arts. Firstly, because of the Anglo-Saxon inheritance of the concept of community arts, a review of the international historical development of community arts must be made. The field of community arts is distinct because of its group nature, the active participation of its members in a creative process and because it develops in the community. Presented here are, the background, definitions, impacts and applied methodologies of community arts. Spanish academic literature of community arts is also reviewed because these concepts cannot be completely understood if Anglo-Saxon perspectives are solely used for studies outside of that sphere. Here, it is intended to analyze the integration of Latin-American concepts into community arts. The Objective of this paper is to understand if the term ‘community arts’ is applicable in the local sphere and the extent to which the concept has been advanced in academic research about community arts in the Latin-American context.

Keywords: Community arts; Community

Introducción

El “arte comunitario” (*community arts*) es una expresión surgida y desarrollada principalmente en diferentes países angloparlantes. Si bien en los últimos años ha habido avances en la publicación de trabajos de investigación sobre “arte comunitario” a nivel nacional, el desarrollo teórico es aún escaso; y estos trabajos utilizan este u otros términos similares, aunque en contextos diferentes. Se postula la necesidad de articular ambos enfoques (internacional y nacional), en tanto ninguno de los dos enfoques por separado logra dar cuenta con plenitud de la complejidad de este nuevo objeto de

estudio. Con este fin, en la primera parte se revisa literatura especializada en inglés, para explorar las definiciones, los impactos y las metodologías aplicadas al estudio del arte comunitario en tal contexto; en la segunda parte se hace lo mismo, aunque desde un contexto local; en tercer lugar y a modo de conclusión, se expresan los hallazgos más significativos; estos giran en torno a que, si bien los enfoques teóricos respecto del arte comunitario y términos semejantes resultan disímiles en distintos contextos, se advierte asimismo una serie de elementos comunes, que se desprenden de la literatura revisada.

Uno de los propósitos centrales del presente trabajo es determinar cuál es el término más apropiado para referirse al inglés *community arts* a nivel nacional. La finalidad última es aportar un estado de la cuestión sólido, que incluya tanto literatura internacional como local.

1. Arte comunitario a nivel internacional

Si bien el trabajo en este campo, sobre todo en Europa, aunque también en algunos países en vías de desarrollo, está siendo reconocido hace tiempo por autoridades culturales y agencias de desarrollo como una forma significativa de asistir a las comunidades, se observa, siguiendo a Golbard (2006), que paradójicamente:

1. la atención pública y los recursos no guardan relación con el intrínseco mérito de su trabajo, por lo tanto este tipo de experiencias quedan muchas veces invisibles a aquellos no directamente implicados en estas;
2. este tipo de trabajo en este campo es considerado muchas veces como una manifestación marginal frente al arte convencional establecido (en tanto utiliza las mismas formas que este –danza, pintura, etc.–); de esta forma, los “artistas comunitarios” sienten la necesidad permanente de inventar argumentos para

convencer a las agencias de financiamiento del valor de su esfuerzo o adaptar su trabajo para que se ajuste a los formularios de convocatorias para fondos;

3. no existe aún un término oficial o universal que abarque este tipo de experiencias.¹

En este primer apartado se revisan artículos en idioma inglés acerca del arte comunitario, en tanto los estudios realizados en países como Gran Bretaña, Estados Unidos y Australia son fundamentales para comprender este tema². En el presente trabajo, estos escenarios se consideran como el origen fundante del campo, y se toman aquí como las tradiciones de legitimación de esta práctica. Un total de dieciocho trabajos (en su gran mayoría artículos académicos) son aquí tomados como fuente por su relevancia en la investigación sobre arte comunitario, en tanto aportan a las consideraciones generales sobre este tema³.

Las artes y su utilización en cuestiones sociales han generado una serie de interrogantes a nivel internacional que giran en su gran mayoría en torno a: - la apropiación del uso de las artes para resolver problemas, desarrollar capacidades y para prevención (Lowe, 2000); (Rapp-Paglicci, Ersing, & Rowe, 2006); - el arte comunitario y su relación con: la salud (Putland, 2008; South, 2006), la juventud (Wright, et al., 2006), la inclusión socioeconómica de jóvenes marginalizados (Baker & Cohen, 2008); la participación (Matarasso, 1997), el desarrollo comunitario (Goldbard, 2006; Koopman, 2007; Lowe, 2000), y el capital social (Putland, 2008). Los autores que desarrollan el concepto de arte comunitario provienen de diversas disciplinas, entre las que se encuentran la sociología, la educación, el arte, la psicología, la salud, el trabajo social.

Considerando el carácter incipiente de este campo de investigación, se comparten las sugerencias del texto de White & Rentschler (2005) que apuntan a: - la necesidad de contar con definiciones consistentes e interpretaciones claras sobre los términos “arte” e

“impacto social” en relación con los estudios y consecuencias de estas interpretaciones para la investigación (*meaning*); - la necesidad de una metodología más sólida (*methodology*); - la consideración del impacto intrínseco del arte en relación con su impacto social (*mastery*) (White & Rentschler, 2005). Además, las autoras explican que la interpretación acerca de qué es el arte se dificulta, en tanto los estudios no suelen especificar si se refieren al arte como proceso o como producto, y se limitan usualmente a actividades de arte organizadas, financiadas gubernamentalmente, y por ende con ciertas reglas o regulaciones incorporadas. Por todo ello, aquí se presenta el término “arte comunitario” (*community arts*) a nivel internacional; se hace un breve recorrido histórico del mismo y se presentan las definiciones, los impactos y la metodología existentes.

1.1. Antecedentes

Antes que ofrecer una historia del arte comunitario, que probablemente sea una inquietud cercana para aquellos provenientes de historia del arte, el propósito principal de este apartado es presentar el recorte que los autores hacen de sus orígenes, quizás a costa de no presentar un estudio detallado de todos los acontecimientos históricos que marcan el nacimiento del arte comunitario.

Resulta casi imposible brindar aquí una descripción que dé cuenta de los antecedentes del arte comunitario y la interrelación con lo social, económico, político y cultural. Baste decir que entre 1965 y 1974 la recesión en Europa fue progresiva, y en 1973 se desencadenó la primera crisis del petróleo; la caída de la producción fue acompañada por una disminución de los beneficios sociales, a la vez que aumentó la desocupación. La “Primavera de Praga” y el “Mayo Francés” son sólo algunos hitos de la revulsión de aquel momento. En Estados Unidos los jóvenes comenzaban a

manifestarse en contra de participar de la Guerra de Vietnam. En la década del '70 Australia amplió las políticas de inmigración. En América Latina, para el tiempo que en Argentina se establecía la última dictadura, la mayoría de los gobiernos progresistas habían caído bajo gobiernos militares.

En la década del '90 los llamados “tigres asiáticos” surgieron con un fuerte modelo económico de producción y exportación. En enero de 1991 estalló la Guerra del Golfo. En Sudáfrica, en 1991 comenzó la apertura del *apartheid* y en 1994 Nelson Mandela ganó la presidencia. En 1989 se produjo la caída del muro de Berlín. En 1991 la Unión Soviética dejó de existir. Con el fin del comunismo, los conflictos étnicos y nacionales, y los contrastes ideológicos y políticos surgieron a la luz. En América Latina regresaron al sistema democrático países como Brasil, Uruguay y Paraguay. Los Estados Unidos tuvieron que enfrentar una competencia por la superioridad económica con Japón y Europa.

En la literatura existen divergencias acerca del lugar de origen del “arte comunitario”⁴. Mientras algunos autores sostienen que el término tiene su origen en Estados Unidos y Gran Bretaña (Palacios Garrido, 2009), otros lo ubican en Australia (Suess, 2006; Pitts & Watt, 2001). De todos modos, de la lectura se desprende que hubo un proceso de desarrollo del arte comunitario similar en estos distintos países. Sus reflexiones agregan un grado de historicidad que permite reconstruir su proceso. En este desarrollo hallamos tres momentos clave, que Pitts & Watt denominan: “democratización de la cultura”, “democracia cultural” y “asistencia social radical”.

Democratización de la cultura (década del '70)

El término *community arts* (u otras denominaciones cercanas como *community cultural development*, *resistance art* o *art for social change*) surgió en la década de los

‘70. El origen estuvo dado en un movimiento de arte en la comunidad, a través del cual artistas con inquietudes sociales se acercaban a las comunidades marginadas para llevar sus proyectos artísticos; de esta forma se distanciaban de un ambiente artístico establecido (Suess, 2006). Tanto en los Estados Unidos de Norteamérica como en Gran Bretaña, uno de los principales objetivos subyacentes a estas prácticas fue el de “mejorar los espacios públicos donde vivía la clase trabajadora, promoviendo que fueran los propios residentes, agentes activos en la transformación de ese entorno” (Palacios Garrido, 2009, p. 203).

En esa misma década en Australia, la instalación oficial de estas prácticas produjo un giro que dio institucionalidad al movimiento. El término se expandió en ese país con la creación del *Community Arts Committee of the Australia Council for the Arts* en 1973. La justificación para su creación fue la necesidad de llevar el arte a aquellos previamente limitados en el acceso debido a circunstancias ya sea económicas, geográficas o sociales (Pitts & Watt, 2001).

Hay dos ideas clave para comprender la evolución hacia nuevas formas de arte en esa década: la primera es la idea de que el significado del arte debe encontrarse en el contexto (físico o social) y no en el objeto autónomo; y la segunda, el nuevo interés por el público y por las formas de implicarlo en la obra:

El cuestionamiento tanto del arte por el arte como de los valores del formalismo, o del sistema del mercado artístico, propició una deriva hacia la idea de la obra de arte como herramienta para el cambio social. La crítica del individualismo como eje del proceso creativo y del artista como creador aislado y genial favoreció que un número importante de artistas renunciassen a su estatus y cambiaran un marco de elitismo cultural por una vinculación de su trabajo a problemáticas del contexto social en el que se desenvolvían

sus vidas. Normalmente en relación a grupos sociales desfavorecidos y a sus necesidades. Esta importancia por el contexto llevó a sacar a la obra de arte de la galería y del museo y a situarla en ámbitos más cotidianos (Palacios Garrido, 2009, p. 199).

Para la mayoría de los artistas de aquel tiempo, se trataba de un período de arte para (*for*) las comunidades (Pitts & Watt, 2001): “Los grupos comunitarios, en vez de ser tomados como artistas o compañías de artistas, se volvieron los recipientes y administradores de fondos” (Pitts & Watt, 2001, p. 8)⁵.

Democracia cultural (década del ‘80)

Una década más tarde se produjo un cambio conceptual: el movimiento se distanciaba de la idea del artista que “lleva” su arte a la comunidad, y se acercaba a un reconocimiento de la pluralidad de expresiones culturales de las mismas comunidades, y el desarrollo autónomo de proyectos comunitarios (Suess, 2006). Esta etapa se caracterizó por una orientación hacia hacer arte con (*with*) comunidades particulares. Ello cambió la noción de que las comunidades carecían de cultura, por otra que sostenía que tenían una cultura particular, aunque era marginada por la cultura dominante; también se apoyaba en la idea de que estas comunidades requerían algún tipo de apoyo financiero. Junto con este nuevo rumbo, se redefinió el rol del artista (*artist*): pasó a ser denominado “trabajador del arte” (*artsworker*) (Pitts & Watt, 2001).

Además, en 1987 en Australia, el término *community cultural development* (CCD por sus siglas en inglés) quedó oficialmente instalado, por recomendación de *Australian Art Council* (Pitts & Watt, 2001).

Asistencia social radical (década del ‘90)

El desarrollo de estos modelos, en los que las comunidades pasaban de ser audiencias a realizadores de su propia cultura, fue acompañado por la introducción de una idea proveniente de Europa: los animadores socioculturales⁶, cuyo rol era alentar la confianza desmoralizada de la comunidad (Pitts & Watt, 2001). Ello provocó un nuevo giro, esta vez hacia “la asistencia social radical” (p. 9). La función central del desarrollo cultural comunitario pasó de ser la producción de arte a ser más bien la consolidación y desarrollo de las comunidades; estas pasaron a ser no tanto el objeto de proyectos, sino más bien su propio objetivo (Pitts & Watt).

En esta década comenzó a plantearse el dilema sobre si una priorización del proceso sobre el resultado dejaría de lado el cuidado de la calidad artística de los proyectos. Además, estaba presente el temor de que una creciente profesionalización de la figura del trabajador cultural comunitario (*ccd worker*) quitase fuerza transformadora a los proyectos, o de que una mayor autonomía de la comunidad hiciera innecesaria su aportación (Suess, 2006).

Paralelamente, en esta misma época en Australia, “el cambio en la denominación de *Community Arts Board* por el de *Community Cultural Development Board*, si bien consolidó tipos particulares de procesos de arte comunitario, también dio lugar a una crisis de confianza en el movimiento” (Pitts & Watt, 2001, p. 10).

1.2. Definiciones

Si bien es de suponer que para comprender el arte comunitario necesitamos establecer primero qué se entiende por arte y comunidad, la gran mayoría de los autores revisados, provenientes de una perspectiva del arte comunitario, no se detiene demasiado a definirlos por separado. De todos modos hallamos algunas excepciones:

Arte y Comunidad

En relación con el término “arte” y la investigación acerca de su impacto, White & Rentschler (2005) hallan que los doce autores que ellos analizan en profundidad adoptaron de forma inductiva la definición que los propios actores daban a sus actividades, con el fin de asegurarse que la definición de arte fuera representativa de los individuos que estaban siendo estudiados. Por lo tanto, puede decirse que estos han adoptado una definición inclusiva, con el fin de abarcar todas las actividades que envuelven creatividad en el proceso y en el producto.

Congdon & Blandy, a la hora de definir qué constituye “arte”, explican que pasó de ser considerado una cosa a ser pensado como una idea, por lo que desde este punto de vista “...ahora todo puede ser considerado arte, lo que hace más dificultoso definir al arte comunitario”

Si bien Becker no se dedica a desarrollar con precisión la noción de arte comunitario (la nombra de manera auxiliar), resulta fundamental dar cuenta de su planteo, en tanto se comparte la premisa del autor: el arte implica la acción conjunta de diversas personas. Becker (2008) considera al mundo del arte como “la red de personas cuya actividad cooperativa, organizada a través de su conocimiento conjunto de los medios convencionales de hacer cosas, produce el tipo de trabajos artísticos que caracterizan al mundo del arte” (p. 10), o bien como “una red establecida de vínculos cooperativos entre los participantes” (p. 54). Su objeto de análisis no se restringe al artista y su obra, sino que toma a la red de cooperación con el fin de analizar al arte como fenómeno social. El autor define el arte a partir de las actividades colectivas que hacen posible la producción artística, y al artista como “la persona que realiza la actividad central sin la cual el trabajo no sería arte” (p. 43).

Aquí se retoman con especial énfasis el capítulo ocho, correspondiente al libro de Becker titulado “Los mundos del arte”, en tanto es allí donde el autor se ocupa de ver “de qué otras formas la gente hace las cosas cuando no tiene las ventajas ni las limitaciones que suponen la participación en un mundo de arte” (p. 265). Allí plantea la existencia de cuatro tipos de artistas: profesionales integrados, rebeldes, artistas *folk* y artistas ingenuos. Resumiendo los tipos de artistas por él mencionados y los rasgos fundamentales en los que difieren, puede decirse que el **profesional integrado** adquirió e internalizó hábitos de visión y pensamiento durante su formación; el **rebelde** tiene que superar estos hábitos producto de su formación profesional; el **artista ingenuo** realiza su trabajo sin referencia alguna a las limitaciones de la convención contemporánea, por lo que logra un estilo propio y crea formas y géneros peculiares; el **artista folk** carece asimismo del contacto con el mundo del arte convencional, pero difiere de este último en que no trabaja solo, sino con el completo apoyo de una comunidad. Y a ello agrego un tipo que, sin ser definido propiamente como tal por Becker, se desprende del anterior: el **pintor aficionado**, que comparte con el **artista folk** la lejanía del mundo de la pintura profesional, aunque sí puede haber asistido a talleres o clases de pintura para no profesionales. Por último, Becker sostiene que puede haber movimientos de uno a otro tipo, y que estos se explican por la relación entre el autor y un mundo de arte organizado.

Sin embargo, otros autores no coincidirían con la postura inclusiva de Becker acerca de quiénes pueden ser considerados artistas. Lowe (2000) distingue entre el trabajo de artistas y “no artistas” a nivel local. Matarasso (1997) explica que la principal característica para hablar del “arte comunitario” es la activa participación de los no-profesionales. Williams (1995) distingue entre **artistas** y **participantes** de los proyectos (p. 36). Adams & Goldbard (2001) establecen que en la actualidad, artistas provenientes

del mundo del arte convencional, han adoptado elementos provenientes del arte comunitario, e incluso se ha incrementado el número de reconocidos artistas performativos o artistas que exponen en prestigiosas galerías, que colaboran con “no artistas” (*nonartists*) e incorporan el trabajo de estos dentro de sus propias producciones. De todos modos Goldbard en un texto posterior (2006) cambia el término “no artistas” por el de “artistas comunitarios” para describir a todos los individuos comprometidos en este tipo de experiencias. Por su parte Cockcroft, Weber & Cockcroft (1977) sostienen, en base a la experiencia en trabajo mural, que en este tipo de arte sólo algunos de los participantes se consideran a sí mismos como artistas; son residentes de la comunidad con interés en el trabajo, generalmente se trata de estudiantes de secundario, aunque a veces también los acompañan vecinos mayores o incluso hay murales realizados completamente por niños. Es por ello que incluyen la distinción entre “artistas” y “no profesionales” (*nonprofessionals*) para distinguir a los profesionales (con habilidades y conocimientos adquiridos en las artes) de los aficionados. Para Koopman (2007), si bien mucho del aprendizaje en el arte comunitario suele ser informal, la experiencia de un profesor también puede ser de gran utilidad. Coloca al profesor no como un instructor o como un mero facilitador, sino más bien como un *coach* que permite a los participantes tanto llegar a buenos resultados como a desarrollarse con éxito.

En relación con el término “comunidad”, para Mosher (2004) suele suceder que términos como *comunidad* y *barrio* se utilicen indistintamente en aquellos trabajos situados en lugares específicos y que son generados por y para el medio ambiente humano. Otros autores privilegian una definición amplia y sencilla del término “comunidad”, tal como “personas que tienen algo en común” (Milner, 2002, p. 11), o como referencia Mosher (2004) a través de Alinsky, un grupo con intereses comunes de

mediano y largo plazo. Otros, en cambio, intentan una definición más precisa, que apunta a que “comunidad” suele ser identificada como el lugar donde existe una historia y propósitos compartidos (Congdon & Blandy, 2003) y donde hay un grupo de personas que comparten un “sentido de comunidad”, es decir, “que comparten intereses comunes, valores comunes, un sentimiento de solidaridad y confianza basado en estos vínculos (...) Comunidad es un proceso de personas unidas en torno a problemas en común, descubriendo valores compartidos y desarrollando su sentido de solidaridad” (Cockcroft, Weber & Cockcroft, 1977, p. 72)⁷.

De lo anterior se desprende que “comunidad” no sería únicamente sinónimo de territorio o una ubicación geográfica particular, sino que en la actualidad incorpora ideas más abstractas, como ser: comunidades de internet, o comunidades de refugiados, que sin conocerse comparten una situación común (Congdon & Blandy, 2003).

Arte comunitario

Si bien hay dificultades a la hora de encontrar definiciones precisas de arte y comunidad por separado, sí hallamos algunas precisiones cuando se trata de definir el arte comunitario como un todo.

¿Qué tipo de arte constituye el arte comunitario? Quizás el abanico de posibilidades más amplio encontrado es el expuesto por Congdon & Blandy (2003), para quienes el arte comunitario incluye a las artes performativas (música, teatro, danza, etc.), arte multimedia, artes visuales, artes literarias, artes culinarias, vestimenta y textiles, y una multitud de otras formas. En contraposición, otros autores prefieren circunscribirse sólo a algunos tipos en sus estudios como: teatro, música, artes plásticas, literatura (Williams, 1995). Congdon & Blandy (2003) sostienen que una de las principales características del arte comunitario es que está basado en la comunidad, y está enfocado

e integrado en su vida diaria. Aclaran que se puede entender el arte comunitario en contraposición con las bellas artes, es decir, con el arte enseñado en academias e institutos, que suelen glorificar el individualismo y promover el aislamiento y los lugares exclusivos para su observación (como galerías o museos).

Las definiciones más ajustadas sobre arte comunitario se encuentran, en los trabajos de Koopman (2007), Lowe (2000) y Mosher (2004). De este modo, el arte comunitario:

constituye un modo específico de arte empleando un método que es tanto orientado hacia el grupo como hacia la demanda. Trabaja con ‘nuevas’ disciplinas en barrios carenciados, para ayudar a aquellos que no encuentran su camino en centros culturales tradicionales, a descubrir sus talentos artísticos, y a desarrollar sus capacidades artísticas.

De todos modos Koopman aclara que las oportunidades que este tipo de arte brinda no son únicamente relevantes en áreas desfavorecidas, sino en todo tipo de escenarios. De la definición anterior, Koopman (2007) extrae tres características principales del arte comunitario (el autor habla específicamente de la música; aquí se extiende a las distintas prácticas artísticas en general):

- 1) se focaliza en grupos específicos, en sus necesidades y preferencias; además,
- 2) puede alcanzar a personas con poca afinidad a centros culturales estandarizados (como escuelas de música o teatros); por otra parte,
- 3) además de involucrar a estas personas en actividades artísticas, colabora en el desarrollo progresivo de sus habilidades artísticas.

Se pueden agregar además los tres puntos que Putland (2008) señala a través de South para definir al arte comunitario:

- 1) se desarrolla típicamente en la comunidad;

- 2) involucra no tanto a “audiencias” sino a la participación activa de individuos o grupos; y
- 3) apunta al bienestar en un sentido amplio.

En el trabajo de Lowe (2000), el arte comunitario se distingue por su naturaleza colaborativa, involucrando a los individuos en un proceso colectivo y creativo. Siguiendo a otros autores (Raven, Flood) se lo caracteriza como arte público de naturaleza experimental e inclusiva, en el que los artistas trabajan con no artistas a nivel local, creando arte en el interés público. Además es el rol del artista involucrar al individuo o grupo en el proceso de arte, despertando en el individuo algo sobre su ser individual y/o colectivo.

Tomando estas definiciones, veamos más en detalle el tema arte comunitario y arte público. Si bien cabe aclarar que otros autores distinguen el arte comunitario del arte público (Johnston, 2002), para Lowe el arte comunitario es

arte en el interés público diseñado en un escenario público a través de un proceso grupal. A través de participar grupalmente en esta experiencia estética de arte comunitario, los individuos descubren y producen significados colectivos que son simbolizados por el mismo arte (p. 381).

En el tercer trabajo (Mosher, 2004), el arte comunitario se define como:

el arte quitado del mundo del arte comercial actual y de los sistemas de mercado –no objetos comodificados sino expresión grupal contextualizada, específica, situada. Si tal arte es realizado por un individuo, es usualmente con el aporte de la comunidad o el conocimiento sobre sus cuestiones (p. 530, traducción propia).

Por lo tanto, mientras que en general las otras definiciones de arte comunitario apuntan a un trabajo necesariamente grupal, el aporte de Mosher, en cambio, abre la posibilidad de que sea un arte hecho por una o más personas.

Encontramos asimismo un esfuerzo en la literatura por definir los espacios donde se llevan a cabo las experiencias de arte comunitario. Algunos autores optan por enumerarlos: organizaciones de servicio social, centros de arte performativo, gobiernos locales, organizaciones religiosas, centros comunitarios (Congdon & Blandy, 2003), a los que se suman: clubes de jóvenes, programas y centros de arte, programas especiales en el ámbito escolar, programas especiales para la juventud diseñados por el municipio, iglesias y otros centros religiosos (Baker & Cohen, 2008).

De acuerdo con la literatura revisada, los fondos de estos programas pueden provenir de variadas fuentes como ser subsidios gubernamentales, subvenciones públicas o privadas, *sponsors*, socios y honorarios por servicios. Es decir que el término puede utilizarse tanto para nombrar prácticas o programas subvencionados por los gobiernos, como aquellos provenientes del esfuerzo independiente (Congdon & Blandy, 2003). Además, Cockcroft, Weber & Cockcroft (1977) incorporan específicamente la cuestión de la presencia/ausencia de subsidio para los participantes de estas actividades, cuestión en general implícita, no especificada o ausente en otros autores especializados en el tema. Sin detenerse demasiado, no descartan la posibilidad de algún tipo de remuneración por el tiempo dedicado a la actividad. Sostienen además que la remuneración al artista puede ser directamente en dinero, o, en el caso de estudiantes, en forma de créditos de horas de clase. Desde esta perspectiva, el arte comunitario puede ser pago o no pago, indistintamente.

Otra de las cuestiones halladas en la literatura gira en torno al “proceso vs. producto”. La idea de Koopman es que en la música comunitaria el foco está puesto en

las actividades artísticas del grupo más que en el producto artístico final. De todos modos, sobre este punto aquí agregamos, tal como exponen Adams & Goldbard (2001), que la cuestión “proceso vs. producto” (o dicho en otros términos “comunidad versus calidad”) no está aún cerrada. Sostienen que algunos “artistas comunitarios” buscan los valores de producción más altos que estén a su alcance, creando productos terminados que se puedan comparar con el trabajo de artistas más convencionales, mientras que en contraste, otros “artistas comunitarios” rechazan estos productos por considerar que lucen demasiado impecables, y finalmente son estéticamente muy similares al arte comercial. De todos modos, Adams y Goldbard intentan resolver esta disyuntiva sosteniendo que “nadie se propone hacer arte malo”, sino que los artistas comunitarios hacen arte de acuerdo a los medios que tengan a su alcance. Estos (como muchos otros artistas) “apuntan a hacer los productos orientados en el proceso lo mejor posible, juzgados por el criterio apropiado a la intención” (p. 22, traducción propia).

Desarrollo cultural comunitario

Otros autores prefieren utilizar el término “desarrollo cultural comunitario” (*community cultural development*), como es el caso de Goldbard (2006), que lo define como

el trabajo de artistas, organizadores y otros miembros de la comunidad que colaboran para expresar identidad, preocupación y aspiraciones a través de las artes y medios comunicacionales. Es un proceso que simultáneamente construye el dominio individual y la capacidad cultural colectiva mientras contribuye al cambio social positivo (p. 20).

Dado que la autora utiliza el término “artistas comunitarios” (*community artists*) para describir a los individuos comprometidos en este tipo de experiencias, con el fin de evitar confusiones, prefiere utilizar el término “desarrollo cultural comunitario” para definir a estas experiencias como un todo (Goldbard, 2006). Sostiene que de este modo un mismo término incluye las principales características de este tipo de experiencias, es decir: con el término “desarrollo”, sugiere la naturaleza dinámica de la acción cultural, con sus ambiciones de concientización y empoderamiento, vinculándolo con otras prácticas de desarrollo comunitario; con el término “cultural” indica el término amplio de cultura (más abarcativo que el de arte), que incluye desde prácticas de arte visual tradicional y performativo, hasta acercamientos a la historia oral; y con el término “comunitario” reconoce su naturaleza participativa, la cual enfatiza la colaboración entre artistas y otro tipo de miembros de la comunidad (Goldbard, 2006).

Sonn, Drew & Kasat (2002) también tratan sobre estas distinciones de términos. Para los autores, arte comunitario y desarrollo cultural comunitario constituyen dos vertientes complementarias. Señalan, junto con otros autores que el arte comunitario incluye un rango de formas de artes visuales, teatrales y textuales, mientras que el desarrollo cultural comunitario consiste en:

un proceso participativo que toma el conocimiento y las futuras aspiraciones de una comunidad a través de medios creativos con el fin de expresar, preservar o resaltar la cultura de la comunidad. Por consiguiente, el arte comunitario se trata no sólo de productos terminados sino que también provee un medio a través del cual los miembros de la comunidad se comprometen en una identificación compartida y una producción de imágenes, símbolos y otros recursos que contiene sus visiones y aspiraciones de su comunidad (p. 12)⁸.

Pitts & Watt (2001) sostienen que no existe una oposición entre arte comunitario y desarrollo cultural comunitario, sino que ha habido una evolución de un término hacia otro.

Una revisión de la bibliografía de la especialidad⁹ permite constatar que mientras el término *community cultural development* arroja un artículo que lleva ese término en el abstract y ocho artículos en todos los campos, el término “*community arts*” aparece en once artículos que llevan ese término en el abstract y doscientos nueve artículos en todos los campos (en un rango de años que va de 1879 a 2011).¹⁰ Por ende, la mayor extensión de artículos de “arte comunitario” en comparación con los de “desarrollo cultural comunitario” hace que en nuestro trabajo se privilegie el primero, en tanto permite una revisión más acabada del tema.

1.3. *Impacto*

White & Rentschler (2005) nos introducen en el debate sobre el significado y la medición del impacto social del arte. Sostienen que la mayoría de los trabajos continúan utilizando una definición de impacto social que consiste en: “aquellos efectos que van más allá de los artefactos y la promulgación del evento o performance en sí misma, que tienen continua influencia, y tocan directamente la vida de las personas”¹¹.

Si bien existen algunos trabajos que se animan a categorizar los impactos del arte comunitario (véase Koopmann¹², 2007; Lowe¹³, 2000), el trabajo de Matarasso (1997) titulado *Use or ornament? The social impact of participation in the arts*, parece superador. Su estudio (en el que se analizaron más de 60 proyectos de diversas zonas de Gran Bretaña, Helsinki –Finlandia–, Derry –Irlanda– y New York –Estados Unidos de

Norteamérica—) revela las formas de evaluar el impacto social, y algunos de los métodos utilizados en esta investigación. Las técnicas de recolección de datos utilizadas incluyeron cuestionarios, entrevistas, grupos focales, observación participante, indicadores agregados, entre otros. En este sentido el enfoque de Matarasso resulta el más apropiado, en tanto aporta elementos para poder construir categorías y aplicarlas a casos concretos. Las categorías utilizadas en este estudio fueron:

- 1) *Desarrollo personal*: está relacionado con el cambio a nivel individual, incluyendo confianza, educación, habilidades, redes sociales, etc. (*sentirse más seguro sobre la propia capacidad de hacer y aprender nuevas habilidades a partir de estar involucrado en este tipo de programas*).
- 2) *Cohesión social*: se refiere a conexiones entre personas y grupos, comprensión intercultural e intergeneracional (*hacer nuevos amigos, aprender sobre culturas de otras personas, interesarse en cosas nuevas*).
- 3) *Empoderamiento (empowerment) comunitario y propia determinación*: está relacionado con la construcción de capacidades organizacionales, involucramiento en procesos democráticos y apoyo a iniciativas comunitarias (*estar dispuesto a involucrarse en nuevos proyectos, tener un nuevo sentido sobre los propios derechos*).
- 4) *Imagen local e identidad*: se relaciona con los sentimientos por el lugar de residencia y sentimientos de pertenencia, rasgos locales e imagen de grupos o cuerpos públicos (*sentirse más positivo sobre el lugar donde uno vive, tener mayor interés en ayudar en proyectos locales*).
- 5) *Imaginación y visión*: implica creatividad, práctica profesional, toma de riesgos en forma positiva y símbolos (*tener nuevas experiencias, pensar que el haber formado parte cambió sus ideas, dar importancia a la creatividad*).

- 6) *Salud y bienestar*: se refiere a los beneficios en la salud y educación a través de las artes y al disfrute de la vida en general (*sentirse mejor o más saludable, estar más contento desde su involucramiento*)¹⁴.

Las cuatro principales conclusiones a las que se llega en tal estudio son: 1) la participación en actividades artísticas conlleva beneficios sociales; 2) los beneficios son integrales al acto de la participación; 3) los impactos sociales son complejos pero comprensibles; 4) los impactos sociales pueden evaluarse o planearse (Matarasso, 1997). Tal como explica Putland (2008), este trabajo forma parte del conjunto de la literatura que, al estar interesada por la obtención de evidencia del impacto social de las prácticas de arte comunitario, utiliza comúnmente la teoría del capital social. Si bien en este trabajo no se halla referencia directa a esta, algunas de las categorías aquí utilizadas para analizar el impacto de este tipo de programas artísticos (tales como cohesión social e imagen local) son compartidas por la teoría del capital social.

Los aspectos menos deseables del arte comunitario

De la propia revisión bibliográfica realizada, acordamos con White & Rentschler (2005) que la mayoría de los estudios se redactan en términos de los beneficios del arte comunitario, por lo que los impactos negativos parecieran quedar generalmente desdibujados o directamente ignorados. Un ejemplo paradigmático de ello es el trabajo de Williams (1995), en el que los hallazgos son puestos en términos de “beneficios”, cuando el cuestionario aplicado pareciera inclinar los datos hacia los aspectos positivos únicamente, con preguntas en su gran mayoría como la siguiente: “¿Ocurrió alguno de los siguientes beneficios sociales como resultado de su proyecto?” (p. 13).¹⁵

En la mayoría de las investigaciones se estudian los beneficios, pero no así las posibles consecuencias negativas de estas experiencias, con lo cual se confunden el

valor del arte y el impacto social del mismo. De todas formas, la literatura conceptual indica ciertas cuestiones negativas, como: - programas de arte que construyen lazos de solidaridad entre un grupo pero divisiones dentro de la comunidad; - exclusividad o parcialidad cultural de los programas de arte; - contaminación auditiva y delincuencia en ciertos eventos, por ejemplo conciertos; - “aburguesamiento” (es decir, la inclusión de las artes en una comunidad puede acercar a sectores de mayores ingresos y, a la vez, alejar a sectores de menores ingresos). De igual modo, el trabajo de Matarasso señala, aunque someramente, los costos y problemas que pueden surgir (como ser el daño en la confianza de la comunidad debido a proyectos mal planificados o ejecutados). De todas maneras, tal trabajo no está exento de críticas; estas giran en torno a suponer que el impacto social positivo genera un cambio social positivo, cuando en la realidad el hecho de participar en las artes no modifica necesariamente las condiciones de vida diarias de existencia. Por lo tanto, como afirman White y Rentschler citando a Merli, la forma de frenar las privaciones no sería a través de programas de arte, sino de la lucha contra las condiciones estructurales que las causan (p. 112).

Además para dichos autores, mientras en los estudios se establece una relación causal entre arte e impacto social, en gran parte de ellos falta evidencia acerca de por qué se considera que se trata de una relación directa, o si no hay otros factores que también pueden estar influyendo; si bien ha habido intentos de generar indicadores culturales universales (Internacional Federation of Arts Councils and Culture Agencies (IFACCA), 2005), algunos investigadores se preguntan si todas las actividades artísticas tienen por igual el mismo impacto en todas las culturas y comunidades.

A partir del trabajo realizado por White & Rentschler, que analiza diversos estudios sobre el impacto del arte, puede decirse que: “Los autores definen el impacto social como impactos no-económicos que ocurren en dominios sociales amplios, incluyendo

salud y bienestar, inclusión social y cohesión, identidad comunitaria, empoderamiento (*empowerment*) comunitario, educación y aprendizaje” (p. 7)¹⁶.

Sin embargo, aclaran que las inconsistencias en el impacto social provienen de que:

- 1) muchos de estos impactos son concomitantes y se hace difícil distinguir el impacto entre una y otra área;
- 2) los mismos indicadores son utilizados en los estudios, difiriendo en alcance y dimensión y haciendo difícil la comparación.

Por lo tanto, las autoras sugieren que con respecto al alcance, debería definirse: - si se trata de un impacto en individuos, organizaciones o comunidades; - si es de corto o largo plazo; - si el impacto es mayor para unos que para otros. Asimismo, indican que hay que tener presente la actividad que está siendo estudiada, en tanto algunos programas tienen un objetivo social, y otros, estético; algunos tienen requerimientos institucionales, mientras que otros no; en otros hay tensión entre la intención del estudio y el impacto social ocurrido (White & Rentschler, 2005).

1.4. Metodología

No hay una metodología definida o universalmente aceptada para el estudio del impacto social del arte (White & Rentschler, 2005). Aquello que dificulta la comparación sistemática es que diferentes estudios han usado diferentes metodologías, como ser: investigaciones cualitativas internacionales, comparativas y longitudinales (Baker & Cohen, 2008), estudios de casos nacionales con encuesta y grupos de observación (Williams, 1995); estudios a pequeña escala que aplican la teoría fundamentada en los datos (Lowe, 2000), estudios longitudinales con grupo de control (Wright et al., 2006).

White & Rentschler (2005) sostienen que se hace necesaria una metodología sólida, innovadora y transparente. Acerca de la medición del impacto, estiman que los estudios realizados no son necesariamente representativos, que faltan datos longitudinales y validación interna, y que la medición del impacto se realiza sólo en los participantes activos, dejando afuera a participantes pasivos o no participantes.

1.5. Tipologías

En la literatura existen algunas tipologías de modelos de estas prácticas: algunas son en función del rol del artista en la comunidad (Suess, 2006; Pitts & Watt, 2001); otras, según quién inicia los proyectos (Williams, 1995).

Suess (2006) distingue entre: -el artista que trabaja con una comunidad; -la intervención en la comunidad a través de una institución; -la colaboración entre una organización artística y una comunidad; -el artista miembro de la comunidad en la que trabaja (Suess, 2006). Una idea similar de modelos comunes de estas prácticas es la aportada por Williams (1995), según se trate de proyectos iniciados por: -un funcionario del arte comunitario; -la comunidad; -una institución; -artista/s profesional/es; -un centro comunitario. Otra clasificación de proyectos dentro de este campo es la ofrecida por Pitts & Watt (2001)¹⁷, que, si bien puede simplificarse en *para* y *con* la comunidad, en una versión posterior se complejiza y parte de un trabajo en (*in*), para (*for*), con (*with*), de (*of*) o por (*by*) la comunidad (Pitts & Watt, 2001). El modelo va de mayor a menor cuando se trata del poder y control de los trabajadores comunitarios hacia la comunidad, y de menor a mayor tratándose de la comunidad hacia ellos. Tomando los casos extremos, en el primero (*en* la comunidad), el poder y el control les pertenecen a los trabajadores culturales y los miembros de la comunidad son tomados como

recipientes pasivos; y en el último (*por* la comunidad), esta tiene el control total, y no necesita del trabajo de un facilitador.

Sin embargo, la interpretación acerca de los límites de cada tipo se dificulta, en tanto no queda claro si parten desde la posición del artista profesional, del artista aficionado, del grupo/organización, de los miembros de una comunidad, de los actores externos o de otras organizaciones de la comunidad.

Hasta aquí se han desarrollado las principales definiciones y características del arte comunitario, sus impactos y metodologías utilizados a nivel internacional. El continente latinoamericano, en cambio, tuvo un desempeño distinto en comparación con las experiencias de arte comunitario de los países angloparlantes anteriormente señalados; por tal motivo, se describen brevemente las particularidades del arte comunitario en estas latitudes, tomando particularmente el caso argentino, con el fin de construir un marco adecuado para el estudio de este tipo de experiencias en Argentina.

2. Arte comunitario a nivel latinoamericano y local

Si bien hemos visto que el “arte comunitario” es una expresión surgida y desarrollada principalmente en diferentes países angloparlantes, esta noción no puede entenderse exclusivamente desde tal perspectiva para estudios alejados de aquellos ámbitos. Entonces, en la literatura en español, ¿cuál es el término más apropiado para referirse al inglés *community arts*? ¿Es aplicable en el ámbito latinoamericano?

En la literatura internacional como en la local, el desarrollo teórico sobre el arte comunitario es aún escaso. Sin embargo, en los países angloparlantes las experiencias de arte comunitario resultan igualmente desarrolladas a nivel tanto empírico como teórico, mientras que en estas latitudes, el primer nivel supera al segundo en grado de

avance. Si bien se encuentra el concepto cuando se lo busca en investigaciones y mesas de discusión latinoamericanas, este se presenta generalmente de una manera débil y difusa.

En nuestro país existe una corriente de estudios al respecto, pero que se ha mantenido en una precaria institucionalidad. Aquí se intenta analizar el concepto dentro de la complejidad latinoamericana frente a la herencia anglosajona del término.

El “arte comunitario”, como término en Latinoamérica, pareciera estar especialmente instalado en la región centroamericana. Esto puede comprobarse por la expansión de grupos, redes de asociaciones y eventos referidos a aquel, como ser: “Movimiento de Arte Comunitario (Maraca)” de Centroamérica -conformado por distintas organizaciones de la sociedad civil sin fines de lucro de Guatemala, El Salvador y Honduras-; el Encuentro Latinoamericano “Juventud y Arte Comunitario” (25-30 de noviembre de 2009, Guatemala), La “Red Guatemalteca de Arte Comunitario”; la red de arte comunitario “GuanaRED” de Costa Rica.

A nivel nacional, es importante mencionar que, si bien en los últimos años hubo avances en la publicación de trabajos de investigación sobre este tema, hasta el presente no han sido extensos. Más allá de ser elementos válidos para la discusión, estos estudios no aportan demasiada evidencia empírica rigurosa, y menos aún, un marco teórico sólido. Por tal motivo, aquí se sostiene que existe un vacío importante que debería estudiarse.

Con el ánimo de brindar algunas definiciones de arte comunitario y conceptos próximos en idioma español, se presenta aquí una revisión basada principalmente en el aporte de autores a nivel local (y otras colaboraciones a nivel iberoamericano). Se busca conocer cuál es el grado de avance en la investigación académica (aunque también se

incluyen ciertos aportes de la investigación no académica¹⁸) sobre el arte comunitario en estos contextos.

2.1. Antecedentes

Sucede que en un país como el nuestro, el desarrollo de la pintura no puede estar desligado del desarrollo general de la sociedad. (...) Es cuestión de tomar conciencia de los vasos comunicantes que vinculan a cada individuo -sea artista o no- con los demás individuos. Porque el aislamiento no existe, es un mito (Antonio Berni, 1975)¹⁹

Aquí no interesa tanto averiguar el modo en que aparece el concepto en nuestro país, sino más bien establecer un estado de la cuestión sobre el arte comunitario en la región. Ello permitirá establecer un marco teórico para la descripción, análisis y comprensión del tema en la Argentina.

Si bien el trabajo, la documentación y los encuentros entre diversas organizaciones se hicieron más visibles especialmente después de la crisis de 2001 en nuestro país (Bittner & Faisal, 2007), las experiencias de arte en red surgen bastante tiempo antes; para algunos autores, durante la dictadura militar, para otros, con la vuelta a la democracia. Dubatti (2006), siguiendo la primer postura, considera que muchas actividades culturales se llevaron a cabo “en una época heroica porque tiene componentes de resistencia, de militancia, en tanto fundación de espacios alternativos para reunirse” (en Bittner & Faisal, 2007, p. 15). Es así como la gran mayoría de las actividades culturales quedaron del lado de la clandestinidad. Con la vuelta a la democracia, las organizaciones culturales existentes fueron adquiriendo más fuerza y protagonismo, volvieron al espacio público y empujaron el surgimiento de nuevas agrupaciones.

En una búsqueda por los orígenes del arte comunitario en nuestro país, Pansera plantea en la entrevista publicada por Bittner & Faisal que, si bien se pueden rastrear diversos antecedentes del mismo dentro de la abundante producción cultural y de las iniciativas solidarias “que siempre existieron en nuestro país”, en el contexto de crisis del 2001, este “movimiento” comenzó a tomar características particulares, que reunían tanto al arte como a la solidaridad. Los sucesos de aquella época dieron lugar a la explosión de vastas expresiones en la vida política y social, entre las que surgieron gran cantidad de agrupaciones artísticas, ya sea porque aparecieron en ese momento, o porque su labor creció significativamente en una época donde la urgencia por responder a cuestiones sociales se hizo más evidente (Bittner & Faisal, 2007). Svampa entiende que estos acontecimientos “abrieron un nuevo espacio, marcado por la reaparición de la política, de la mano de múltiples actores sociales” (2008, p. 117). Tal como observa Wortman:

En el marco de una crisis social sin precedentes, de una profundidad y rapidez pocas veces vista en otros países, se puede constatar la emergencia de una diversidad de grupos de teatro, nuevos directores de cine, colectivos diversos de artistas, centros culturales, fábricas recuperadas, espacios que otorgan un lugar significativo a la difusión de movimientos culturales y artísticos de nuevo tipo dando cuenta de una ‘reserva cultural’ de tono antagonista (...) (2001, p.10-11).

El panorama del contexto social, político y económico de la Argentina de principios del siglo XXI, llevó a que el arte se convirtiera en una de las salidas para la población del malestar que la crisis producía. Así lo atestigua Pansera en la entrevista recogida por Bittner & Faisal (2007):

Una explosión de gente que estaba buscando una experiencia de sentirse parte de un proyecto y tener una contención artística (...) O sea, apareció el concepto concreto de que lo comunitario podía ser una respuesta distinta y muchas de esas respuestas eran a través del arte.

La proliferación en los últimos 10 años en nuestro país de experiencias de enseñanza y creación artístico-expresivas se ha vuelto notoria (Wald, 2009b). Lacarrieu (2008) observa que actualmente se ha traspasado el estrecho sistema de relaciones que incluye a artistas, editores, marchantes, críticos y público, hasta llegar a la ocupación de nuevos espacios que exceden los circuitos tradicionales del arte. Esto se hace observable en el creciente público de las ofertas de talleres municipales, la emergencia de ONGs culturales que posibilitan la acción cultural de grupos de arte barriales, manifestaciones de teatro callejero, multiplicación de talleres de murga: “Estas formas de consumo cultural podrían estar asociadas a la búsqueda de vínculos de carácter comunitario” (Wortman, 2001, p. 255). Tal desplazamiento del arte de su sentido “artístico puro” (o al menos de un sector del campo artístico) es entendible, para Lacarrieu (2008), en el contexto de emergencia de la cultura y la creatividad como recursos insoslayables en la resolución de los problemas que exceden el ámbito cultural (cuestiones socio-económicas y políticas).

Actualmente, las redes que trabajan con su eje en torno al arte son ejemplos de la extensión de grupos y organizaciones artísticas en nuestro país, entre las que pueden citarse: la Red Nacional de Teatro Comunitario²⁰, la Alianza Metropolitana²¹ y la Red Solidaria Arte en Red²². Asimismo, diversos programas y eventos recientes a nivel local dan cuenta de la multiplicación de estas experiencias y el creciente interés en ellas, entre las que podrían citarse: el Programa Cultural de Desarrollo Comunitario²³ y el

Programa de Subsidios para el Desarrollo Sociocultural (Secretaría de Cultura. Presidencia de la Nación, 2005-2010), el Seminario de Arte y Desarrollo Comunitario (Buenos Aires, 2008), las Jornadas Internacionales de Cultura y Desarrollo Social (Mendoza, 2007-2008; Buenos Aires, 2010) y la 1º Marcha Nacional de Organizaciones Culturales Comunitarias y del Arte Autogestivo e Independiente (Buenos Aires, 30 de noviembre de 2010). Todos ellos marcaron rumbos para iniciar esta investigación.

2.2. *Definiciones*

Mientras veíamos que en los países angloparlantes el arte comunitario es un concepto relativamente instalado, en Latinoamérica adquiere un carácter más incipiente. Los autores que desarrollan este concepto y otros términos semejantes provienen de diversas disciplinas, entre las que se encuentran: arte, sociología, antropología, ciencias de la comunicación, psicología, economía.

Arte comunitario y términos semejantes

Si bien son escasos los trabajos que a nivel latinoamericano adoptan el término “arte comunitario” para definir este tipo de experiencias, los estudios que trabajan estas cuestiones dan cuenta de una serie de definiciones, características e impactos similares a las presentadas por la literatura en inglés.

Las denominaciones que estas experiencias adquieren en estudios realizados a nivel latinoamericano y especialmente local son diversas:

- Teatro Comunitario²⁴: Son numerosos los estudios e instituciones que utilizan esta denominación (Greco, 2007; Bidegain, Marianetti & Quain, 2008; Ramos & Sanz, 2009; Borba, 2009). Si bien se denomina a una rama específica del

arte comunitario, en estos trabajos se encuentran los mayores esfuerzos por aclarar sus características generales, que pueden extenderse a otras ramas del arte, como la “*danza comunitaria*”; ambos comparten el hecho de constituir un fenómeno grupal, en el que la interacción del grupo genera creaciones colectivas “donde se incluyen los vecinos, donde la construcción es participativa, donde los grupos son móviles” (Chillemi, 2010). Podrían definirse sus características generales como sigue:

- Horizontalidad: es numeroso; el rango etario para participar es amplio; trabaja desde la inclusión y la integración, por lo tanto es abierto a toda persona que se acerque y quiera participar de manera voluntaria y con carácter *amateur*; es autoconvocado y autogestivo; está compuesto por vecinos; si hay un actor profesional o estudiante de actuación, este participa en calidad de vecino; los participantes trabajan para, desde y con la comunidad a la que pertenecen; es gratuito. Sobre este último punto, Bidegain, Marianetti & Quain (2008) plantean que de un encuentro realizado en La Plata hacia 2005, surgió la pregunta “¿Por qué no cobramos por actuar?”. El resultado fue que en su gran mayoría los vecinos-actores concluyeron que ello diluiría el objetivo del teatro comunitario; es decir, la idea de lo comunitario está asociado a lo gratuito, y los participantes piensan que el hecho de recibir un sueldo atentaría contra “lo comunitario” del teatro.
- Finalidad artística y social: todo el que participa asume un compromiso con lo artístico y con las tareas organizativas que tengan que ver con las necesidades del grupo y su funcionamiento; genera la aparición de un nuevo público -el entorno familiar en particular y la comunidad en

general-; no tiene filiaciones partidarias ni religiosas; incentiva los lazos sociales en el seno de la comunidad de la que es parte; su propuesta apunta a que el barrio sea una unidad comunitaria -donde el arte no esté escindido de la vida de la gente-; considera que el arte es un derecho; construye identidad colectiva a partir del rescate de la memoria; tiene como premisa el contacto y diálogo entre los vecinos.

- Constitución de un espacio para la producción: Los participantes no son sólo consumidores pasivos de productos culturales, sino gestores y hacedores de los mismos; las obras son de creación colectiva; si bien puede haber un director, este es elegido por el consenso del grupo.
- Otros términos apuntan a **propuestas de intervención artístico-pedagógica**, como ser: 1) iniciativas artístico-culturales con fines sociales: son definidas como “...espacios de aprendizaje artístico y de participación comunitaria, donde niñas, niños y adolescentes puedan ejercer sus derechos y asumir progresivamente responsabilidad” (Argentina. Secretaría de Cultura de la Nación et al., 2009, p. 21); 2) arte e inclusión: es una expresión que puede hallarse dentro de los Seminarios de extensión del Instituto Universitario Nacional de Arte (IUNA), que apunta a aquellos “...interesados en realizar proyectos de integración social en ONGs, sociedades barriales, cárceles, y otros ámbitos afines” ; 3) experiencia de trabajo con poblaciones vulnerables en educación artística: Wald (2007, p. 156) recurre a esta y otras denominaciones para dar cuenta de una experiencia concreta de un taller de fotografía que analiza; al utilizar estos términos intenta evitar cualquier tipo de **etiquetamiento** previo. Otras de las denominaciones que utiliza son: “experiencia de educación fotográfica”

(p. 151), **experiencia de educación artística para jóvenes** (p. 152), **práctica de intervención en comunidades pobres** (p. 159) o bien **propuesta pedagógica para el aprendizaje de una disciplina artística** (p. 163). De todas formas, en dos textos posteriores donde analiza un taller de fotografía y dos orquestas juveniles²⁵ de la zona sur de la Ciudad de Buenos Aires, Wald sí utiliza el término “arte comunitario” (2009a, p. 346, 2009b, p. 53); si bien aclara que es así como estas experiencias “han sido denominadas en grillas de programación de festivales, centros culturales, teatros y medios de comunicación” (2009b, p. 54), no especifica una definición precisa. Según Wald:

habría que indagar cada experiencia en profundidad para explorar, entre otras cuestiones, cuáles son los niveles de participación que proponen y generan, hasta qué punto los jóvenes logran desarrollar una opinión propia del lugar que ocupan en la sociedad en la que viven, en qué medida estos espacios ayudan a transformar el estigma, a crear algún tipo de representación alternativa y a generar en los jóvenes alguna inquietud de lucha por cambiar las cosas tal y como las viven hoy. (Wald, 2007, p. 156).

- “*Arte y/para la transformación social*”: Quizás sea esta, junto con la de “teatro comunitario”, la expresión más utilizada en la literatura en español para referirse a este tipo de experiencias. Son varios los autores e instituciones que se sitúan dentro de esta concepción (Suess, 2006; Greco, 2007; Bidegain, Marianetti & Quain, 2008; Olaechea & Engeli, 2008; Red Latinoamericana de Arte para la Transformación

Social (LAATS)²⁶, 2009; Roitter, 2009; Ramos & Sanz, 2009; Ministerio de Cultura GCBA, 2010).

Las fuentes teóricas propias del “arte para la transformación social” y del “teatro comunitario” suelen ubicarse en la pedagogía del oprimido de Paulo Freire y el teatro-foro de Augusto Boal inspirado en aquél (Suess, 2006; Olaechea & Engeli, 2008; Borba, 2009). Pero los autores que retoman estas ideas, ¿a qué se refieren por “transformación social”? Las respuestas suelen ser amplias y ambiguas. Según Olaechea & Engeli: “si se habla de una transformación únicamente se puede plantear un norte general e inspirador, ya que definirla a priori sería limitarla a la capacidad actual de entender el problema, condenándola así a no ser más que un cambio puntual” (p. 63). De todos modos encontramos en la literatura especializada ciertos rumbos acerca de su definición: algunos entienden que la transformación a través del arte se da en el paso de condiciones de exclusión, marginación e inequidad a otras en las que “la totalidad de los seres humanos sea parte de la producción simbólica” (Red LAATS, 2009, p. 4); otros sostienen que los resultados de la transformación se dan en la conquista de autonomía a través de las artes, a nivel personal, grupal y comunitario (Roitter, 2009); otros lo entienden como el desarrollo de la capacidad creadora como cambio personal, “que genera modificaciones en la comunidad a la cual éste pertenece” (Greco, 2007, p. 44); otros apuntan a la recuperación y proyección de valores y a la creación de “una cultura propia frente a la hegemónica de las industrias culturales” (Bidegain et. al, 2008, p. 24); otros ponen el foco en el desarrollo cultural de “los barrios”, en la creación y/o consolidación de circuitos culturales en ellos, en la ampliación de “oportunidades de formación de las personas en situación de pobreza en materia artística y cultural”, en la proporción de “la producción de obras y servicios culturales de calidad en los

barrios y desde el potencial organizativo de la sociedad civil”, y la socialización de saberes “en ámbitos de formación de promotores socioculturales, de gestores, de administradores públicos y de artistas” (página web Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires, 2010).

- “*Arte Comunitario*”: más allá de los términos semejantes a este encontrados en la literatura, también encontramos a autores e instituciones que sí utilizan concretamente el término “arte comunitario”. Este término apareció recientemente en los títulos de varios proyectos en el marco del IUNA, como es el caso de: “Arte comunitario y promoción de la salud. Taller coreográfico ‘Bailarines toda la vida’”, “Artes Comunitarias, Colectivas y Participativas: Prácticas Artísticas de la Sensibilidad Social Contemporánea en Argentina”, “Prácticas de lo Sensible: Arte y trabajo (*arts in progress*). Indagación científico-artístico-tecnológica en artes comunitarias, colectivas y participativas, locales / regionales / mundiales del siglo XXI”. En este último queda plasmada la novedad de este campo de estudio:

Se trata del campo de las Artes Comunitarias, Colectivas y Participativas, recorte de las prácticas artísticas que hasta la fecha ha sido escasamente referido en la Historia del Arte, cuyo enfoque mayoritario ha privilegiado el sistema de autoría y los procesos de creación individual. La existencia de actividades artísticas compartidas se ha sistematizado tradicionalmente bajo categorías como movimiento, tendencia, estilo, etc. Es probable que bajo esta disposición, el arte de producción comunitaria, colectiva y participativa haya sido soslayado como un objeto posible del estudio sistemático en artes (IUNA, 2007).

En la literatura especializada hallamos asimismo intentos por dar definiciones concretas de arte comunitario, como la siguiente: “...prácticas artísticas que implican la colaboración y participación del público en la obra y un intento de alcanzar una mejora social a través del arte” (Palacios Garrido, 2009, p. 197). El autor nos previene sobre la dificultad en su definición; de todas formas sostiene que:

el término *arte comunitario* se asocia a un tipo de prácticas que buscan una implicación con el contexto social, que persiguen, por encima de unos logros estéticos, un beneficio o mejora social y sobre todo, que favorecen la colaboración y la participación de las comunidades implicadas en la realización de la obra. (...) El artista delega parte de sus funciones tradicionales en el grupo y el concepto de obra artística se transforma por su carácter procesual y de intervención social (p. 203).

De la revisión bibliográfica se extraen algunos ejemplos de diferentes experiencias que pueden formar parte del arte comunitario, como ser: un programa municipal de apoyo a la enseñanza de las artes como medio de desarrollo cultural, un proyecto de arte público que implique la colaboración y la participación, o la animación sociocultural (Palacios Garrido, 2009). A su vez y siguiendo a este autor, los modos de impulsarlo son diversos (puede ser promovido institucionalmente, por un colectivo de artistas o por una asociación cultural), al igual que las actividades (puede implicar las artes plásticas pero también el teatro, la danza, la artesanía, o las fiestas tradicionales). A ello se agrega que las técnicas y lenguajes artísticos de este conjunto de experiencias incluye: técnicas teatrales, video, fotografía, herramientas multimedia, murales, danza, a los que se suman los lenguajes artísticos de las artes plásticas, la música, el circo, los títeres, los cuentos y la creación literaria (Suess, 2006).

Asimismo se extrae de la literatura que los espacios donde se llevan a cabo estas actividades son diversos, como ser: asociaciones de vecinos; grupos de mujeres, de jóvenes o de gente mayor; asociaciones de inmigrantes; desocupados; colectivos con problemáticas diversas (Suess, 2006). En el trabajo de Secretaría de Cultura de la Nación Argentina et al. (2009) se aclara que algunos de estos proyectos se desarrollan en el marco de organizaciones de la sociedad civil asociados con el sector privado y otros en organizaciones comunitarias, como así también hay proyectos impulsados y acompañados por organismos gubernamentales, nacionales o locales y por organismos de cooperación internacional, lo cual abre un abanico de posibilidades de financiación y sostenimiento de este tipo de iniciativas. A aquellos espacios se agrega que los distintos actores que acercan las disciplinas artísticas o generan espacios para su exhibición, sobre todo en los últimos 10 años en nuestro país, son en su mayoría: gobiernos locales, provinciales y nacionales, ONG's y grupos de artistas (Wald, 2009b). Estos:

se han propuesto, en primer lugar, acercar algunas disciplinas artísticas a sectores sociales que en su mayoría no habían tenido acceso a ellas y, en segundo lugar, generar espacios para la creación e interpretación de obras que puedan mostrarse tanto adentro como fundamentalmente afuera de los barrios donde fueron producidas (p. 54).

De lo visto hasta aquí sobre arte comunitario y términos semejantes, cabe detenerse en algunos puntos de coincidencia hallados en la literatura en idioma español. En primer lugar, se observa que todos ellos comparten un desacuerdo con las jerarquías culturales, y una creencia en la coautoría de la obra y en el potencial creativo de todos. Sin embargo, aquí cabe preguntarse el significado de “todos”, que aparece recurrentemente

en los trabajos sobre arte comunitario y afines. Si bien la mayoría de los autores entiende por ello a la inclusión de una amplia población, difieren en los sectores que consideran que se encuentran excluidos y a los que estas experiencias apuntan a incluir especialmente: algunos destacan la inclusión de personas de todas las edades (Greco, 2007; Chillemi, 2010); otros, la inclusión de personas de distintas nacionalidades (Chillemi, 2010); otros se refieren a “todas las personas, más allá de su discapacidad, experiencia o cultura” (Gubbay, s.f.); para otros, se dirige a población en situación de vulnerabilidad (Wald, 2007; Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires); otros incluyen a los miembros del barrio no profesionales y excluyen a los artistas profesionales (Ministerio de Cultura GCBA).

En segundo lugar, a raíz de los textos analizados, se desprende que en nuestro país pareciera haber una fuerte ligazón entre este tipo de experiencias y la población de sectores sociales más desfavorecidos (hecho que tiene su correlato en la mayoría de los países de América Latina), situación menos frecuente en la literatura en lengua inglesa. Tal como advierte Roitter:

Frecuentemente, en la ponderación de las iniciativas basadas en, o que incorporan a, diversas prácticas artísticas, suele ponerse el acento en su utilidad como estrategia de ‘rescate y prevención’ o como ‘mecanismo productor de autoestima’. El discurso de la ‘salvación a través del arte’, especialmente para la población pobre, los ‘carentes’, y dentro de ella a las y los jóvenes, ‘los riesgosos’, debería ser analizado con especial atención por todos los que, desde diferentes perspectivas, formamos parte de este tipo de iniciativas sociales y sus redes (2009, p. 3).

La relación entre experiencias artísticas e intervenciones en comunidades pobres suele ser frecuente, aunque para algunos autores no es necesaria:

Podemos constatar que algunos de los espacios culturales que surgen vinculados a otras prácticas sociales y requerimientos ciudadanos, como fábricas recuperadas y asambleas barriales, que se convierten en centros culturales, no necesariamente están destinados a los sujetos urgidos por una carencia social, sino que en muchos casos configuran un espacio auto referencial (Wortman, 2005, p. 7).

Finalmente, las fronteras entre los conceptos anteriormente presentados tienden a ser cada vez menos visibles. Para Palacios Garrido: “No es posible por lo tanto separar las prácticas de arte comunitario de una intencionalidad fuertemente educativa en su sentido emancipatorio y de herramienta para el desarrollo humano” (2009, p. 203); sin embargo, utilizando una frase de Suess, resulta necesario construir una definición precisa del mismo, “...como un ejercicio importante de ética profesional” (2006, p. 75).

Arte y Comunidad

Respecto al término “arte”, es curioso evidenciar que de la revisión de la literatura sobre el arte comunitario y conceptos semejantes en español, no se hayan encontrado definiciones acerca del arte en sí, con excepción de: 1. un trabajo realizado en conjunto por la Secretaría de Cultura de la Nación Argentina et al., que laxamente describe que el arte “...estimula el registro de la propia subjetividad, permite conectarse con la expresión, con las emociones, con las propias capacidades y promueve los procesos de construcción de la identidad” (2009, p. 101), y 2. un trabajo sobre las prácticas de una Fundación que sostiene que allí se “toma al arte como un espacio donde la creación

artística se pone al servicio de la creación de comunidad” (Olaechea & Engeli, 2008, p. 95).

En relación al término “comunidad”²⁷, si bien diversos autores desarrollan el problema de la definición y delimitación del mismo, aquí toma especial relevancia un extracto de Palacios Garrido (2009), en tanto lo analiza dentro del campo del arte comunitario:

En su concepción más simple este concepto engloba un grupo de personas unidas por un mismo vínculo, experiencias, historia o intereses comunes.

Normalmente definido por oposición a la cultura dominante. Se trata normalmente de colectivos desfavorecidos, marginados en alguna forma o simplemente con necesidad de dejar oír su voz. Actualmente la comunidad se ha convertido en el *lugar* en el que se interviene artísticamente (2009, p. 206).

Aquí también se destaca el trabajo de Maya Jariego, 2009, que a pesar de no estar ubicado dentro de la perspectiva del arte comunitario, es sumamente útil debido a la amplia revisión bibliográfica que realiza del término. El autor parte de la formulación original de comunidad en el sentido psicológico propuesto por Sarason en 1974, que la define como una experiencia subjetiva de pertenencia a una colectividad mayor, formando parte de una red de relaciones de apoyo mutuo en la que se puede confiar. De todas formas, explica que el modelo de comunidad que se ha asentando en la literatura se relaciona con el sentimiento de pertenencia de sus miembros, y de la importancia de cada individuo para el grupo y una fe compartida en que las necesidades serán atendidas a través del compromiso de estar juntos.

De estos autores se extrae que sus cuatro componentes son: pertenencia, influencia, integración y satisfacción de necesidades, y conexión emocional compartida.

En la literatura anglosajona e iberoamericana sobre arte comunitario, vimos que no se desglosan con demasiada profundidad los dos términos del concepto por separado. Por lo tanto: 1. en relación con “arte”, se decide seguir las recomendaciones de White & Rentschler, quienes sostienen que “el uso de la propia identificación del arte y su impacto es más inclusivo y asegura una interpretación más representativa que la demarcación por parte del investigador” (2005, p. 11). Ello fluye en la misma línea que la propuesta de Becker, donde “lo que buscamos son grupos de personas que cooperan para producir cosas que por lo menos ellas llaman arte” (2008, p. 55); y 2. en relación con “comunidad”, en esta tesis se entiende la comunidad en términos tanto de una ubicación geográfica particular –localidad– como de una situación común –grupo relacional–.

2.3. Tipologías

En este trabajo se retoma la clasificación de “comunidad” de Kwon (2004), en tanto se realiza precisamente en función de las relaciones que se establecen con un proyecto de intervención artístico:

1. La comunidad entendida como una *categoría social* (por ejemplo: las mujeres, los inmigrantes latinoamericanos, etc.); ello podría vincularse a “*la comunidad entendida como grupo relacional*”, de la clasificación de Maya Jariego, en donde el sentido de comunidad se basa en las relaciones interpersonales más allá de las restricciones geográficas; es decir que el sentido de pertenencia puede darse aunque

no se comparta un espacio común (un ejemplo de ello serían grupos de auto-ayuda de Internet).

2. La comunidad entendida como un grupo u organización *asentada en el lugar* (por ejemplo, el grupo de trabajadoras de una fábrica, una asociación de inmigrantes de un barrio o el alumnado de un instituto). Estos grupos se definen por el proyecto artístico, es decir que el o la artista especifican la necesidad de trabajar con tal o cual organización o grupo de la localidad; ello podría vincularse con “*la comunidad entendida como localidad*”, de la clasificación de Maya Jariego, en donde el sentido de comunidad se basa en la proximidad de las relaciones entre los residentes de un espacio compartido, y en el apego a un lugar determinado; constituye la noción más tradicional del término (hace referencia, por ejemplo, al barrio).
3. La comunidad que se *crea para la realización de la obra de arte*, es decir, como parte de la intervención artística, y que *desaparece* cuando concluye el trabajo artístico.
4. La comunidad que *se crea para la realización de la obra* pero que *continúa* después del proyecto como entidad autónoma e independiente. En este caso, el artista suele tener bastante contacto con el grupo y suele residir en la zona, por lo que el proyecto se beneficia de la relación directa y continua del artista local.

Asimismo, sobre el rol del artista según el nivel de participación ciudadana, se extrae otra clasificación que también será útil a esta tesis:

- Nivel bajo de participación (implantación del proyecto desde fuera; gestión de la intervención a través de un equipo profesional; organización del proyecto a través de un grupo de artistas).

- Nivel mediano de participación (cocreación entre artistas y miembros de la comunidad; formación de voluntarios y agentes clave de la comunidad).
- Nivel alto de participación (cooperación de un grupo de voluntarios en la planificación del proyecto; creación de estudios y talleres abiertos a todos los interesados).

También podemos referirnos a las comunidades en diferentes niveles de análisis: microsistemas (grupos de ayuda mutua, clases); organizaciones (grupos comunitarios, congregaciones religiosas, lugares de trabajo); localidades (manzana, barrio, pueblo, ciudad, área rural) (Dalton, Elias & Wandersman, 2001).

Algunos dilemas que pueden surgir de la relación que se establece entre artista y comunidad son: “¿En qué posición se sitúa el artista? ¿Es intermediario, traductor, portavoz? ¿Quién decide qué temáticas sociales serán tratadas y representadas?” (Palacios Garrido, 2009, p. 207); otros dilemas se plantean en relación con la existencia de un sujeto colectivo único detrás de la comunidad:

¿Qué es lo que une realmente a los miembros de una comunidad? ¿Qué característica se aísla y cuáles se rechazan para definir al grupo? ¿Hasta qué punto no se proyectan determinados estereotipos en el mismo hecho de definir y nombrar una comunidad? (Palacios Garrido, 2009, p. 207).

2.4. *Impacto*

A partir del análisis de diversas experiencias artísticas en la comunidad, los autores de la literatura especializada en español identifican cambios que podrían agruparse en individuales y grupales y/o comunitarios:

- Por un lado, a nivel individual, los cambios están vinculados con sensaciones de bienestar y el desarrollo de capacidades personales (Wald, 2009b), mejoras en la

autoestima, mayores posibilidades de expresión, autonomía, participación, uso positivo del tiempo libre y posibilidades para la adquisición de un oficio, modificaciones en las relaciones familiares, con pares y en el desenvolvimiento escolar (Fernández Bustos, 2006; Secretaría de Cultura de la Nación et al., 2009).

Además, si bien en la bibliografía anglosajona veíamos cierta tendencia a resaltar el proceso más que el producto artístico final, en otros estudios en idioma español se sostiene que la presentación pública de la obra artística es una instancia altamente valorada por los participantes, ya que genera bienestar, confianza en sí mismos y reafirma aspectos de la identidad (Secretaría de Cultura de la Nación et al., 2009, p. 104; Wald, 2009a).

- Por otro lado, a nivel grupal y/o comunitario, los cambios se vinculan con: el fortalecimiento de relaciones grupales entre los participantes y con los docentes/facilitadores (Wald, 2009b), la capacidad de incidencia, el fortalecimiento de la identidad de la comunidad y el impulso a procesos de desarrollo local (Ramos & Sanz, 2009), y el desarrollo del sentido del trabajo colectivo (Fernández Bustos, 2006).

Los aspectos menos deseables del arte comunitario

Si bien la mayoría de los estudios en español revisados suelen enfocar en las consecuencias positivas de este tipo de experiencias, otros se animan, aunque muy sucintamente, a señalar los impactos negativos. En Roitter (2009), si bien se hace referencia a que el hecho de propiciar el diálogo entre los jóvenes y el mundo del arte tiene la potencialidad de favorecer las oportunidades para la creatividad y la expresión, también puede suceder lo contrario cuando las propuestas son:

fuertemente preformateadas, estereotipadas o direccionadas de manera casi excluyente –como ocurre a menudo– a comunicar determinados mensajes (...) Tal posición puede encapsular posibilidades creativas, retacear contenidos y restringir descubrimientos en la medida en que subestima o deja de lado la ficción y la ‘mera’ exploración de materiales y posibilidades de expresión.

Roitter nos advierte acerca del instrumentalismo del arte, que surge cuando desde los medios de comunicación o agencias financiadoras se muestra al arte como un medio para tratar otras temáticas (como por ejemplo, las adicciones o la maternidad precoz):

La emergencia de esta nueva forma de ‘razón instrumental’ tiende a limitar los efectos que se espera de estos programas, tanto porque desvirtúa la propia esencia de las prácticas artísticas, al considerarlas como un simple medio para un ‘fin superior’, como porque se pierde buena parte del efecto pretendidamente ‘edificante’ que se busca. Así presentados, estos mensajes suelen no diferir de otros similares que se dirigen a los y las jóvenes a través de diversos medios y en otros espacios. Su encuadre dentro de actividades artísticas no permite suponer que vayan a tener una especial efectividad, salvo que sean encarados de manera creativa y a partir del propio interés e iniciativa de los y las jóvenes (Roitter, 2009, p. 4).

Una tensión similar es identificada en el texto de Wald (2009b), en el que se discute con la forma en que este tipo de experiencias se presenta en los medios de comunicación, los cuales “romantizan y esencializan” la perspectiva de estos proyectos (2009b, p. 59). Otra tensión que esta autora muestra es entre “inclusión” y “reproducción de la dominación”, en tanto que desde una perspectiva crítica podría decirse que estas experiencias extienden el acceso solo a prácticas y productos de la

“alta cultura” (2009b, p.54). En Suess (2006) hallamos planteos similares, ya que entre las dificultades actuales de este tipo de experiencias enumera: - peligro de una reproducción de desigualdades sociales en el trabajo comunitario; -ambigüedad del rol de los participantes entre usuarios y agentes de su propio proceso, e - intencionalidad política del término “inserción social”; agrega, además: falta de apoyo político, escasez de infraestructura, falta de coordinación y de espacios para compartir experiencias, ausencia de reflexión metodológica, falta de continuidad y sustentabilidad de los proyectos.

2.5. Metodología

Sólo algunos de los trabajos hallados sobre estas cuestiones definen claramente la metodología utilizada, como algunos estudios de caso de perspectiva cualitativa que analizan grupos de teatro comunitario (Bidegain, Marianetti & Quain, 2008; Ramos & Sanz, 2009; Borba, 2009). Por su parte, la Red LAATS (2009) también expone los modos de recolección para lograr una recopilación de información disponible de experiencias concretas, que diera cuenta de “el rol del arte en la generación del desarrollo equitativo social y la construcción de ciudadanía en la región” (Red LAATS, 2009, p. 2). En tal trabajo, la recolección de información acerca de los distintos proyectos se llevó a cabo por distintos medios: revisión de documentos secundarios (sitios web de los proyectos, publicaciones on line) y entrevistas a través del *skype*. Interesa rescatar de este trabajo la presentación de la matriz y el cuestionario aplicados, orientados a ordenarlos por la disciplina del arte al que se enfocan los fines del proyecto, los objetivos pedagógicos, el rol que cumple el arte en los proyectos, el grupo social al que apuntan, el acceso, la escala, el financiamiento, la relación o perspectiva

sobre la educación formal escolar, la educación formal artística, el sector público, el sector empresario y la participación en redes.

Los estudios de Wald (2007, 2009a) parecieran ser unos de los más precisos en definir el método aplicado, que consiste en estudios de caso, con una estrategia cualitativa y la aplicación de observación participante, entrevistas y análisis de documentos para el estudio de experiencias de artes visuales y orquestas juveniles en contextos de vulnerabilidad social y pobreza estructural.

Conclusiones

A continuación se busca dar cuenta de que, si bien los enfoques teóricos respecto del arte comunitario y términos semejantes resultan disímiles en distintos contextos, se advierte asimismo una serie de elementos comunes, que se desprenden de la literatura estudiada. En base a la literatura internacional, iberoamericana y local presentada, se muestra un esquema sobre las principales características e impactos de las experiencias de arte comunitario (Tabla 1).

De lo anteriormente revisado, puede decirse que el arte comunitario resulta un término novedoso para un espacio donde ya se vienen desarrollando proyectos artísticos sociales comunitarios. Se concluye que en nuestro caso nos apropiaremos de este término, en tanto si bien no tiene aún un amplio uso en español. Por otro lado: 1) términos como “teatro comunitario” o “danza comunitaria” sí tienen una amplia aceptación en estas latitudes; 2) ha sido aceptado e ingresado en instituciones de formación²⁸, lo que le da al concepto legitimidad y validez; y 3) permite homologarlo con la terminología internacional más expandida, es decir, la utilización de este término

contribuye a generar un “lenguaje compartido” que facilitará un vocabulario multidisciplinario y universal.

En este trabajo se busca asimismo dejar planteadas para su consideración en futuras investigaciones sobre el tema, una serie de cuestiones que deja esbozada la literatura sobre el arte comunitario: primero, la necesidad de un marco teórico crítico (Palacios Garrido, 2009, p. 208); segundo, la evaluación de los impactos, en base a indicadores que puedan dar cuenta de la singularidad de las prácticas artísticas y que puedan medir “intangibilidades” propias del proceso del arte comunitario (Roitter, 2009, p. 13); tercero, la documentación y evaluación críticas –en especial en aquellos proyectos artísticos que reciben dinero público, cuyo fin es mejorar una problemática social– (Palacios Garrido, 2009); cuarto, documentar y evaluar:

la naturaleza real de las prácticas colaborativas, que a menudo suponen conflicto y diferencia, como es propio de la naturaleza del espacio público democrático, pero que suelen presentarse normalmente como proyectos totalmente consensuados en los que no ha existido ninguna relación problemática (Palacios Garrido, 2009, p. 208-209).

En base a los diversos autores analizados hasta aquí, se desprende una definición acerca del arte comunitario a la que se arriba: el arte comunitario es una actividad de carácter grupal que hace posible la producción artística, envolviendo la participación de grupos en un proceso creativo, que se desarrolla en la comunidad (entendida en términos tanto de una ubicación geográfica particular –localidad– como de una situación común –grupo relacional–) y favorece la colaboración y participación de las comunidades implicadas en la obra. Si bien persigue logros estéticos, implica un intento de mejora social a través del arte. Está constituido por “grupos de personas que cooperan para producir cosas que, por lo menos ellos, llaman arte” (Becker, 2008, p.

55). Es un proceso que puede incluir diversos lenguajes artísticos (artes plásticas, teatro, música, danza, fotografía, video, así como también multimedia, circo y creación literaria). Puede tratarse de experiencias creadas o promovidas, ya sea por programas de arte comunitario, por grupos de artistas profesionales o no profesionales, o por asociaciones culturales. Los espacios donde se llevan a cabo las experiencias de arte comunitario son diversos (organizaciones de servicio social, centros de arte performativo, gobiernos locales, organizaciones religiosas, centros comunitarios, clubes de jóvenes, programas y centros de arte, programas especiales en el ámbito escolar, programas especiales para la juventud, espacios públicos). Ello tiene la potencialidad de alcanzar disciplinas artísticas a sectores sociales que en su mayoría no tuvieron acceso a ellas, o a personas con poca afinidad a centros culturales estandarizados. Puede tratarse de una diversidad de experiencias como talleres de fotografía, audiovisual, artes plásticas o artesanías, grupos de teatro, orquestas juveniles, etc. Los fondos pueden provenir de variadas fuentes (como ser subsidios gubernamentales, subvenciones públicas o privadas, *sponsors*, socios, honorarios por servicios, o pueden sostenerse con fondos autogestivos). Aunque suelen ser actividades no rentadas, puede incluir remuneración hacia los participantes. Si bien todos tienen la oportunidad de participar, también pueden focalizarse en grupos específicos, en sus necesidades y preferencias. Las oportunidades que brinda el arte comunitario son relevantes en áreas desfavorecidas, aunque no necesariamente restringidas a estas.

Tabla 1. Resumen de las principales características e impactos del arte comunitario según la literatura internacional, latinoamericana y local

CARACTERÍSTICAS	
<ul style="list-style-type: none"> • Prácticas artísticas • De carácter inclusivo • Basadas en la comunidad • Actividad creativa • Horizontalidad • Participación de la comunidad • Finalidad artística y social • Diversos tipos de artes • Distintos espacios de desarrollo • Origen diverso de fondos • Trabajo no necesariamente remunerado 	<ul style="list-style-type: none"> • Artistas profesionales y no profesionales • Aprendizaje informal, aunque también puede haber un profesor o facilitador • Actividades fundamentalmente grupales • Foco en las actividades más que en el producto final • Foco en el grupo y sus necesidades
IMPACTOS	
POSITIVOS	NEGATIVOS
a nivel individual	<ul style="list-style-type: none"> • Restricción a las posibilidades creativas • Instrumentalismo del arte • Reproducción de la dominación de la "alta cultura" • Peligro de una reproducción de desigualdades sociales en el trabajo comunitario • Ambigüedad del rol de los participantes entre usuarios y agentes de su propio proceso • Divisiones dentro de la comunidad • Daño en la confianza de la comunidad
<ul style="list-style-type: none"> • Desarrollo de habilidades artísticas • Crecimiento personal • Sentido de pertenencia • Compromiso • Mejoras en la salud • Bienestar • Aumento de capacidad emocional • Fortalecimiento de la identidad individual • Mayores niveles de autoestima • Mayores niveles de confianza • Mayores posibilidades de expresión • Mayores posibilidades de participación 	
a nivel grupal	
<ul style="list-style-type: none"> • Impulso a procesos de desarrollo comunitario • Cohesión social • Disminución del aislamiento • Expansión de redes sociales • Aumento de la comprensión de otras culturas • Aumento de la conciencia pública sobre asuntos de la comunidad • Capacidad de incidencia • Fortalecimiento de relaciones grupales entre los participantes y con los facilitadores • Fortalecimiento de la identidad de la comunidad 	

Fuente: elaboración propia en base a la literatura especializada internacional, iberoamericana y local arriba descripta.

Referencias

- Adams, D. & Goldbard, A. (2001). *Creative community: the art of cultural development*. New York: The Rockefeller Foundation.
- Ander-Egg, E. (2002). *La práctica de la animación sociocultural y el léxico del animador*. Pontificia Universidad Católica del Perú: Fondo Editorial.
- Secretaría de Cultura de la Nación, Fundación Arcor, Equipo de Acción por los Derechos Humanos (EDADH) & UNICEF (2008). *Arte y ciudadanía: el aporte de los proyectos artístico-culturales a la construcción de ciudadanía de niños, niñas y adolescentes*, Recuperado del Sitio Web de la Secretaría de Cultura de la Nación. Presidencia de la Nación: <http://www.cultura.gov.ar/prensa/?info=noticia&id=556>.
- Baker, S. & Cohen, B. (2008). From snuggling and snogging to sampling and scratching: girls' nonparticipation in community-based music activities. *Youth & Society*(39)3, 316-340. doi:10.1177/0044118X06296696
- Becker, H. (2008). *Los mundos del arte*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Besnard, P. (1991). *La animación sociocultural*. Buenos Aires: Paidós.
- Bidegain, M., Marianetti, M. & Quain, P. (2008). *Vecinos al rescate de la memoria olvidada: teatro comunitario*. Buenos Aires: Ediciones Artes Escénicas.
- Bittner, A. & Faisal, V. (2007). *Alianza metropolitana de arte y transformación social: análisis de una experiencia de trabajo en red*. Tesis no publicada, Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- Borba, J. (2009). El teatro comunitario en Argentina: la celebración de la memoria. *Revista ARTEA*, 47-59. Recuperado de: http://artescenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/307/TeatroComunitarioArgentina_JulianoBorba.pdf?PHPSESSID=71dc0321ae7f8b2cee1870175314ac6b

- Camic, P. (2008). Playing in the mud: health psychology, the arts and creative approaches to health care. *Journal of Health Psychology*, (13)2, 287-298. doi: 10.1177/1359105307086698
- Cockcroft, E., Weber, J. & Cockcroft, J. (1977). *Toward a people's art: the contemporary mural movement*. Canadá: Dutton Paperback.
- Congdon, K. & Blandy, D. (2003). Community arts. En K. Christensen & D. Levinson (Eds.), *Encyclopedia of community: from the village to the virtual world*. Recuperado de: http://www.sage-e-reference.com/community/Article_n95.html
- Chillemi, A. (2010, abril-junio). Entrevista originalmente publicada en *Kiné: la revista de lo corporal*. [Blog Corporizar... Dar cuerpo a una idea u otra cosa no material. Bailar es corporizar] Recuperado de <http://corporizar.blogspot.com/2010/04/entrevista-aurelia-chillemi.html>.
- Dalton, J.H., Elias, M.J. & Wandersman, A. (2001). Community psychology. Linking individuals and communities. Stamford: Wadsworth, Thomson Learning.
- Dubatti, J. (2006). Entrevista realizada el 21 de junio de 2006, pág. 4 del Anexo. En Bittner, A. & Faisal, V. (2007). *Alianza metropolitana de arte y transformación social: análisis de una experiencia de trabajo en red*. Tesis no publicada, Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- Fernández Bustos, C. (2006). *La ruptura de la exclusividad del gusto a través de la música sinfónica como espacio de integración social para niños y jóvenes de sectores populares: las orquestas juveniles e infantiles de Chile*. Tesis no publicada. Universidad de Chile, Chile. Recuperado de http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2006/fernandez_c/html/index-frames.html,
- Flood, W. (1982). Animation: Socio-cultural community development in Europe and the United States. Master's Thesis, Pennsylvania State University. En Lowe, S. (2000).

Creating Community: art for Community development. *Journal of contemporary ethnography*, (29)3, 357-386. doi:10.1177/089124100129023945

Goldbard, A. (2006). *New creative community: the art of cultural development*. Canadá: New Village Press.

Greco, A. (2007). *La Red Americana de Arte para el Cambio Social: cuando la resistencia a las políticas neoliberales viene desde el Arte. Un análisis interdisciplinario sobre sus orígenes y dinámicas*. Tesis no publicada, FLACSO, Argentina.

Internacional Federation of Arts Councils and Culture Agencies (IFACCA) (2005), *Indicadores estadísticos para políticas de arte* (Reporte No. 18). Recuperado del Sitio Web de IFACCA: http://www.ifacca.org/ifacca2/en/organisation/page09_BrowseDart.asp.

Instituto Universitario Nacional de Arte (IUNA) (2007). Proyectos de Investigación y/o desarrollo en el marco del Programa de Incentivos a Docentes Investigadores. Recuperado de <http://www.deartesy pasiones.com.ar/03/docincur/2007-IUNA%202.doc>.

Johnston, P. (2002). The rat or the swallow? Artists, Communities and institutions. *Third text*, 16(2), 195-203.

Koopman, C. (2007). Community music as music education: on the educational potential of community music. *International Journal of Music Education*, 25(2), 151-164. doi: 10.1177/0255761407079951

Lacarrieu, M. (2008). El arte fuera del lugar del arte. *Revista oficios terrestres*, 14(21), 28-40.

Lowe, S. (2000). Creating Community: art for community development. *Journal of contemporary ethnography*, (29)3, 357-386. doi:10.1177/089124100129023945

Matarasso, F. (1997). Use or ornament: the social impact of participation in the arts. Recuperado de <http://www.institutumeni.cz/res/data/004/000571.pdf>.

- Maya Jariego, I. (2009). Sentido de comunidad y potenciación comunitaria. *Miríada: Investigación en Ciencias Sociales*, (2)3, 69-109. Recuperado de <http://www.biblioteca.salvador.edu.ar/Bibdigital/Miriada/3/pa0-0000.html?t=1&h=69>
- Milner, J. (2002). Arts impact: arts and culture in the community. *Performing arts & entertainment in Canada*, (34)1, 11-12,
- Mosher, M. (2004). The community mural and democratic art processes. *Review of radical political economics*, (36)4, 528-537. doi:10.1177/0486613404269782
- Olaechea, C.; Engeli, G. (2008). *Arte y transformación social: saberes y prácticas de Crear Vale la Pena*. Buenos Aires: Crear Vale la Pena. Recuperado de <http://www.crearvalelapena.org.ar/novedades/LibroCrearvalelapena.pdf>
- Palacios Garrido, A. (2009). El arte comunitario: origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas. *Arteterapia: papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, 4, 197-212.
- Pitts, G. & Watt, D. (2001). The imaginary conference. *Artwork magazine*, 50, 7-14.
Recuperado de http://www.ccd.net/pdf/art50_imaginary_conference.pdf
- Putland, C. (2008). Lost in translation: the question of evidence linking community-based arts and health promotion. *Journal of health psychology*, 13(2), 265–276. doi: 10.1177/1359105307086706
- Ramos, M. & Sanz, S. (2009). El teatro comunitario como estrategia de desarrollo social a nivel local: el caso de Patricios, Provincia de Buenos Aires. *Miríada*, 2(4), 141-157.
Recuperado de <http://www.biblioteca.salvador.edu.ar/Bibdigital/Miriada/4/pa0-0000.html?t=1&h=141>
- Rapp-Paglicci, L., Ersing, R. & Rowe, W. (2006). The effects of cultural arts programs on at-risk youth: are there more than anecdotes and promises? *Journal of social service research*, 33(2), 51-56.

Red Latinoamericana de Arte para la Transformación Social (Red LAATS) (2009).

Recuperado el 25 de mayo de 2009, del Sitio Web Red Latinoamericana de Arte para la Transformación social. Recuperado de

http://www.artetransformador.net/esp/inicio_esp.html

Roitter, M. (2009). Prácticas Intelectuales académicas y extra-académicas sobre arte

transformador: algunas certezas y ciertos dilemas. Buenos Aires: Cedes. Recuperado de

http://www.cedes.org/informacion/ci/publicaciones/nue_doc_c.html.

Sonn, C., Drew, N. & Kasat, P. (2002). *Conceptualising community cultural development: the role of cultural planning in community change*. Perth: CANWA. Recuperado de

<http://www.canwa.com.au/resources/Conceptualising%20CCD.pdf>

South, J. (2006). Community arts for health: an evaluation of a district programme. *Health*

Education, 106(2) 155-168. doi: 10.1108/09654280610650972

Suess, A. (2006). El arte como herramienta de transformación social: proyectos comunitarios.

Encuentros con la expresión (Abril), 70-75.

Svampa, M. (2008). *Cambio de época. Movimientos sociales y poder político*. Buenos Aires:

Siglo XXI.

Trilla, J. (Ed.) (1997). *Animación sociocultural.: teorías, programas y ámbitos*. Barcelona:

Ariel

Wald, G. (2007). PH15: una experiencia e educación fotográfica con jóvenes de Ciudad Oculta,

Buenos Aires. En A. L. Kornblit, (Ed.), *Juventud y vida cotidiana* (pp. 151-183).

Buenos Aires: Biblos.

Wald, G. (2009a). Promoción de la salud a través del arte: estudio de caso de un taller de

fotografía en Ciudad Oculta: la Villa N° 15 de la Ciudad de Buenos Aires. *Salud*

Colectiva, 5(3), 345-362. Recuperado de

<http://www.scielo.org.ar/pdf/sc/v5n3/v5n3a04.pdf>.

- Wald, G. (2009b). Los dilemas de la inclusión a través del arte: tensiones y ambigüedades puestas en escena. *Revista oficios terrestres.*, 53-63.
- White, T. & Rentschler, R. (2005). Toward a new understanding of the social impact of the Arts. http://neumann.hec.ca/aimac2005/PDF_Text/WhiteTR_RentschlerR.pdf
- Williams, D. (1995). *Creating social capital. A study of the long-term benefits from community based arts funding*. Australia: Community Arts Network of South Australia.
- Wortman, A. (2001). El desafío de las políticas culturales en la Argentina. En M. Daniel (Ed.), *Cultura y globalización en América Latina*. Caracas: CLACSO/UNESCO. Recuperado de <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/mato2/wortman.pdf>
- Wortman, A. (2002). Políticas culturales para una visión integrada del país. Trabajo presentado en Plan Fénix. Propuestas para el desarrollo con equidad. Universidad de Buenos Aires, Argentina. Recuperado de <http://www.econ.uba.ar/planfenix/docnews/III/Políticas%20culturales/Wortman.pdf>
- Wortman, A. (2005, julio). Sociedad civil y cultura en la Argentina post crisis, la conformación de una esfera pública paralela. Trabajo presentado en *I Congreso Latinoamericano de Antropología*. Asociación Latinoamericana de Antropología, Rosario, Argentina. Recperado de <http://www.iigg.fsoc.uba.ar/sitiosdegrupos/anawortman/investigacion/txts/socpostcrisis.pdf>
- Wright, R., John, L., Ellenbogen, S., Offord, D., Duku, E. & Rowe, W. (2006). Effect of a structured arts program on the psychosocial functioning of youth from low-income

communities: Findings from a canadian longitudinal study. *The journal of early adolescence*, 26(2), 186-205. doi: 10.1177/0272431605285717

Notas

¹ Una excepción al respecto es Australia, donde hacia 1987 quedó oficialmente instalado el término “*community cultural development*” (CCD, según sus siglas en inglés), recomendado por *Australian Art Council*, aunque hacia el 2006 se cambió el término por el de “*creative communities*”; por lo tanto, puede decirse que los resultados del término son aún inciertos (Goldbard, 2006). Para una revisión de los diferentes nombres que este tipo de experiencias adquiere en el mundo ver: Arlene Goldbard (2006). *New Creative Community. The art of cultural development*. Canadá: New Village Press.

² Es aceptado que el primer trabajo conceptual en el campo del impacto social de las artes fue un *paper* de discusión del Reino Unido del año 1993; casi simultáneamente en La Universidad de Pennsylvania, en Estados Unidos de Norteamérica, se estaba generando el Centro de investigación *Proyecto del Impacto Social de las Artes*; y Australia es también pionera en el estudio del impacto social a largo plazo del arte (White & Rentschler, 2005), gracias a un estudio del año 1995 de Williams, considerado como la primera investigación de gran alcance en este campo (White & Rentschler, 2005).

³ Para esta revisión se recurrió a diversas bases de datos y bibliotecas, necesarias para una correcta amplitud geográfica de búsqueda, entre ellas: la base de datos internacional *Sage Publications*, la biblioteca científica electrónica en línea *Scielo*, y las bibliotecas de *University of Queensland* y *Griffith University* (Australia), FLACSO-Argentina y FLACSO-México (esta última gracias al Premio obtenido por la Convocatoria para Reunión de trabajo e intercambio entre estudiantes de Doctorado de FLACSO-México y del Programa Centroamericano de Postgrado para estudiantes del Programa del Doctorado en Ciencias Sociales de FLACSO).

⁴ Cabe aclarar que el término que se privilegia para nombrar este tipo de experiencias en países angloparlantes tales como Estados Unidos, Inglaterra, Australia o Canadá, es *community arts o community-based art*, y aquí se traduce como arte comunitario. Si bien en la literatura anglosajona suele utilizarse el término en plural, en este trabajo se usa “arte comunitario” en singular por razones

estrictamente gramaticales y para facilitar la lectura, aunque hace referencia al amplio abanico de las artes.

⁵ Traducción de la autora.

⁶ Si bien la definición de animación sociocultural no es unívoca, aquí se ofrece a modo de ejemplo la definición dada por Trilla, para quien se trata de: “El conjunto de acciones realizadas por individuos, grupos o instituciones sobre una comunidad (o un sector de la misma) y en el marco de un territorio concreto, con el propósito principal de promover en sus miembros una actitud de participación activa en el proceso de su propio desarrollo tanto social como cultural” (1997, p.22). Para un mayor desarrollo de este término ver: Trilla, J. (1997); Besnard, P. (1991); Ander-Egg, E., (2002).

⁷ Traducción de la autora.

⁸ Traducción de la autora.

⁹ Consulta a *Sage Publications*, editorial científica de la base de datos *on line* de revistas y libros a nivel internacional.

¹⁰ Búsqueda realizada el 09 de octubre de 2010.

¹¹ Traducción de la autora.

¹² Koopman (2007) nos ofrece una categorización de los tres beneficios principales de la “música comunitaria”, que pueden extenderse al arte comunitario en general: creación colaborativa, desarrollo comunitario y crecimiento personal.

¹³ Lowe (2000) sugiere que los beneficios de la participación en este tipo de experiencias de arte comunitario giran en torno a: -construcción de relaciones sociales, -apoyo social, -conversación sobre preocupaciones compartidas e -identidad individual y colectiva.

¹⁴ Sobre este punto, ver también South, 2006; Camic, 2008.

¹⁵ Traducción de la autora.

¹⁶ Traducción de la autora.

¹⁷ Si bien estos autores nombran en mayor medida al “desarrollo cultural comunitario”, hacia el final los autores sostienen que no existe una oposición entre arte comunitario (*community arts*) y desarrollo cultural comunitario (*community cultural development*), sino que ha habido una evolución de un término hacia otro (Pitts & Watt, 2001).

¹⁸ Como explica Roitter “la temática que nos ocupa comparte con otras ligadas al mundo de las organizaciones de la sociedad civil, la convergencia de y convivencia entre disciplinas muy diversas y de actores no académicos” (2009, p. 4); ello tiene las ventajas y desventajas de las miradas propias de quienes la practican.

¹⁹ Web de arte argentino Epson: <http://arte.epson.com.ar/ASP/Pintores/Default.asp?Pintor=Berni>.

²⁰ Esta red agrupa a una treintena de grupos de teatro comunitario a nivel nacional -en su gran mayoría de Ciudad y Provincia de Buenos Aires- (página web Red Nacional de Teatro Comunitario).

²¹ Culebrón Timbal, junto al Grupo de Teatro Catalinas Sur, el Circuito Cultural Barracas y Crear Vale La Pena son las cuatro organizaciones que conforman la Alianza Metropolitana de Arte y Transformación Social.

²² Arte en Red es una iniciativa de Red Solidaria y Casa de la Cultura de la Calle, y “surge con la idea de encontrarnos, de nuclear y conectar a asociaciones civiles, grupos, artistas, movimientos sociales, fundaciones, iniciativas y organizaciones gubernamentales que trabajen con chicos a través del arte”.

²³ El término **desarrollo cultural comunitario** (DCC) pareciera estar algo extendido en España para nombrar este tipo de experiencias. Este puede definirse como: "...conjunto de iniciativas a partir de la colaboración entre artistas y las comunidades locales, cuyo objetivo es expresar, a través del arte, identidades, preocupaciones e ideas, a la vez que construir capacidades culturales y contribuir al cambio social" (Jornadas de Desarrollo Cultural Comunitario en Granollers, Catalunya, 2005, en Sues, 2006, p. 70, traducción propia). Para un desarrollo extenso del término, remito al trabajo de Sues (2006).

²⁴ Los orígenes del teatro comunitario se remontan a la Argentina del año 1982, en plena dictadura militar, cuando en el barrio porteño de La Boca los padres miembros de la cooperadora de la escuela barrial se constituyeron en asociación barrial, desarrollando sus actividades fuera del ámbito escolar, entre ellas, un taller de teatro, dentro del cual nació el teatro comunitario (Greco, 2007; Bittner & Faisal, 2007). La experiencia que desde hace más de 25 años desarrolla en el barrio porteño de La Boca el Grupo de Teatro Catalinas Sur es considerada como "una de las prácticas con mayor arraigo en lo que se refiere a teatro comunitario, da cuenta de un trabajo colectivo entre los vecinos de la zona. El teatro comunitario es de y para la comunidad" (Red LAATS, 2009, p. 31).

²⁵ "Las Orquestas Juveniles e Infantiles corresponden a conjuntos instrumentales de niños y jóvenes hasta 24 años, con un mínimo de 12 integrantes, quienes interpretan repertorios o composiciones de estilo clásico y neoclásico, aunque también realizan versiones sinfónicas de música popular y folklórica" (Fernández Bustos, 2006, p. 21). Este sistema fue impulsado desde Venezuela a partir del año 1974, y ha adquirido gran influencia en la región. Este "opera sobre la población juvenil e infantil característica de los estratos medio y marginal. Por ello, su objetivo esencial no se circunscribe al plano artístico, sino que se inserta directamente dentro del contexto global de una política de prevención, capacitación y rescate social" (Fernández Bustos, 2006:, p. 27-28).

²⁶ La Red Latinoamericana Arte para la Transformación Social (Red LAATS) está conformada por más de 60 organizaciones sociales de Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Perú, El Salvador, Honduras, Costa Rica, Guatemala y Uruguay "...que desarrollan prácticas artísticas en contextos de vulnerabilidad en favor de la integración social equitativa en toda la región" (2009, p.3). Además, "La Red trabaja

mayormente con poblaciones y comunidades en vulnerabilidad, con individuos excluidos laboral, económico y socialmente que perdieron su lugar de participación en la sociedad” (2009, p.21).

²⁷ Para un desarrollo de sentido de comunidad y potenciación comunitaria, remito al trabajo de Maya Jariego (2009).

²⁸ Además de hallarse programas relacionados con la propuesta del arte comunitario en instituciones de formación en artes como el IUNA, en otras más orientadas a las ciencias sociales también encontramos proyectos ligados a experiencias de este tipo, como un proyecto de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), que combina “la expresión y la creación con la formación ciudadana” en jóvenes de sectores urbano-marginales; o como una línea de investigación del Centro de Estudios de Estado y Sociedad (CEDES) “sobre las iniciativas que forman parte de la Red Arte para la Transformación Social”.